

# 百年话剧舞台：如何改造和转换？

黄振林

《戏剧文学》2005 年第 6 期，《新华文摘》2005 年第 17 期 全文转载

—

到今天，中国话剧走过了近百年的风雨历程。许多优秀的话剧作品，给人类社会和文明留下了永不磨灭的记忆和无法忘却的回味。20 世纪 80 年代以来，中国传统话剧舞台经历着深刻的革新和蜕变。以高行健为代表的戏剧改革家，打破易卜生—斯坦尼为代表的写实体验戏剧的一统天下，反拨由一种戏剧观念单一统治剧坛的弊端，由此引发了话剧舞台的剧烈震荡。经过几十年摸索总结形成的、以前苏联著名导演斯坦尼斯拉夫斯基严格摹仿现实、还原生活幻觉为主要特征的表演体制和以对话为主渠道推进剧情的叙述方式被逐渐打破。剧作家充分借鉴戏曲、歌舞、杂技、电影、雕塑等艺术门类的表现技巧，不断改造和丰富话剧，使话剧逐渐摆脱了在封闭的“四堵墙”内追求幻觉真实的单一模式，从某种程度上说确实解放了话剧。话剧的体制和表演机制从未像今天这样丰富和灵活。但在新时期话剧二十多年的探索过程中，也逐渐暴露出了当今话剧舞台存在的深刻迷惘和危机。到底应该如何改造和转换话剧、如何建立有中国特色的民族演剧体系，应引起我国戏剧界，特别是话剧界的认真关注和思考。

## 一、如何用“假定性”改造“幻觉真实”？

“幻觉真实”是舞台艺术中非常重要的概念。它是指在话剧舞台上，舞美最大限度地模仿自然，为演员提供逼真的生活环境，通过演员的表演摹拟生活情景，造成幻觉真实。话剧的草创时期并不完全熟悉舞台的演出规制，特别是“文明戏”出于商业运作的需要，刻意安排一些穿插性的表演，诸如伴舞、伴奏、演说，及刺激性的场面，如凶杀、打斗，以取悦观众。这些表演和场面有些甚至完全与情节无关。20 世纪 20 年代，陈大悲、洪深开始推介戈登·克雷的舞台艺术理论，追求生活化、自然化的舞台效果。洪深在排演王尔德的《温德

米尔夫人的扇子》的时候，要求舞台布景、服装道具力图写真，并第一次在中国话剧舞台采用了真门真窗的硬片立体布景。甚至灯光、音响也要求按昼夜、气氛不同而变化，与生活化的表演浑然一体，呈现出一种完全逼真生活的舞台风貌。另外，演员只能独立扮演一个角色，并要求完全进入角色，和其他演员一起在封闭的情节中运行。台上和台下似乎隔着一堵墙，这堵墙对观众来说是透明的，对演员来说，是不透明的，所以戏剧界也称之为“当众孤独”。这是西方话剧经过长期演变而形成并固定的演出模式。话剧自上世纪初经过日本这个“驿站”进入中国舞台以来，基本上是采取这种演出规制的。特别是斯坦尼体系对中国话剧现实主义演剧体系产生过深远的影响，它确立了人在话剧舞台中的主导地位，使演剧从抽象的说教和过度的情节安排上扭转过来，回归生活本来面目，将演剧的最高任务落实到最细致的生活细节上。曹禺、章泯、赵丹、张骏祥、史东山等导演为斯坦尼体系的中国化付出过艰辛的努力。1935年，中旅在天津公演《雷雨》，章泯在上海执导《娜拉》、《大雷雨》、《钦差大臣》，严格遵循幻觉真实的舞台规则，十分强调话剧的逼真效果，获得了巨大的成功。斯坦尼的《我的艺术生涯》、《演员自我修养》的先后译介进来以后，更影响了我国话剧舞台。30—40年代，曹禺、夏衍、吴祖光、陈白尘、于伶、宋之的、沈浮、阳翰笙等著名话剧家，创作了大批具有浓厚的生活情调、鲜明的人物个性和复杂的心理内涵的剧作，推进了舞台现实主义演剧体系的发展进程。尤其是陈鲤庭导演《屈原》、贺孟斧导演《风雪夜归人》反响强烈。斯坦尼曾说，契诃夫的剧作是体系的基础。“契诃夫给舞台艺术以内在的真实，这种内在的真实，便是作为日后被称为斯坦尼斯拉夫斯基体系的那种东西的基础。”契诃夫曾经对俄国剧坛流行的佳构剧创作模式深感不满，认为戏剧性不仅存在于罕见的、激烈的矛盾冲突中，日常生活中也潜藏着戏剧性。但他将生活所提供的素材做了精妙的、艺术化的处理。这些看似平凡的生活细节，却透露出人物内心复杂而微妙的情绪变化。新中国成立以来，斯坦尼的理论长期影响并制约我国话剧舞台。1950年，孙维世排演《钢铁是怎样炼成的》，焦菊隐排演《龙须沟》，戏剧界再一次强调，戏剧家要从真实地体验角色的内心情感出发去创造鲜活的舞台形象，“体系就是生活”成为中国话剧舞台创造的经典。斯坦尼通过对舞台艺术基本规律的分析，认为“舞台表演是演

员从内心体验到外部体现的艺术活动”。这个给世界话剧艺术以深刻影响的著名论断也深深地影响了当时的中国话剧界。当然，最后也使话剧逐渐走向了片面追求幻觉真实效果的单一胡同，缺乏变化的话剧显得额外沉闷和单调。20世纪80年代初，高行健、林兆华的实验话剧《绝对信号》首先发出了改革的信号：话剧也应该承认舞台的“假定性”！这出戏在类乎戏曲的无生活背景的舞台上，只运用最简朴的舞美、灯光和音响手段，令人信服地创造出不同时空的真实情境，达到了舞台假定性和表演真实性的和谐统一。80年代的话剧已经尝试汲取戏曲写意方法，用多种舞台艺术语言去阐释真实。写实是一种真实，写意也是一种真实，写意和写实相结合更是一种真实。大家认为：要打破“三一律”、“四堵墙”的叙事方法，舞台生活不再严格地与现实生活同步，而是可以任意组合时间和空间。如上海陶骏的《魔方》是由九个不同的话剧片断组合成戏。九个片断内容上没有逻辑联系，而且表演形态也完全迥异。有故事型的，有访谈型的，有歌舞型的，有朗诵型的，真可谓五花八门、色彩缤纷。话剧不再追求写实布景中的真实表演，而是从戏剧表演的假定性出发，趋向写意的、非幻觉的表演，随意调度时空，极大地扩展舞台的空间容量，进一步强化观演之间的双向交流。

在转换话剧幻觉真实的过程中，有一种最古老、但又最时髦的戏剧手段常被人们运用，那就是所谓的“间离效果”。它的前提，是高度重视戏剧的假定性。其实，1962年，黄佐临在广州召开的全国话剧、歌剧、儿童剧创作座谈会上作《漫谈戏剧观》的发言，提出斯坦尼、布莱希特、梅兰芳三个戏剧体系的概念。呼吁中国话剧在学习斯坦尼的同时，还要借鉴布莱希特。并以布氏的戏剧理论为指导，为上海人民艺术剧院排演了《大胆妈妈和她的孩子们》。1985年，他又导演了写意话剧《中国梦》，给了话剧一个崭新的舞台感觉。现在很多话剧，借鉴传统戏曲和欧洲戏剧叙述演员的做法，常常设计一个演员，他不固定承担一个角色，而是扮演多个角色。这个角色，经常从戏里“跳”出来，又“跳”进戏里去，类似于西方古典悲剧中的歌队演员。但解除了话剧的幻觉真实后，话剧就难以形成严格的代言体。剧中人根据故事的要求，有时按角色的身份在特定的戏剧情境中说话，有时也可以超越角色的身份在另一个特定的情境中说话。这很像中国传统戏曲中的“二丑”，常常在舞台前“打背供”。

而另一种情况是，有时与剧中情节无关的人也可以走进剧中来参与适当的表演。

重新体认话剧的“假定性”，确实解放了话剧，活跃了舞台。但随之而来的矛盾也是突出的：由于话剧情节不在一个封闭的系统中运行，势必冲击和削弱应有的戏剧组织结构，影响话剧情节本身的完整性和流贯性，难以组织集中统一的矛盾冲突，使话剧深层的舞台动力受到制约。纵观当今话剧舞台，不少戏剧不是着眼于全局去组织戏剧冲突，使整台戏看不到起承转合，难以形成戏剧高潮和转折，情节的承接和延续能力不强，情节关系不紧密，无法形成重大戏剧冲突。因此，话剧人物难以在完整的情节冲突中展示性格特征，情节的演变史也不是人物性格的成长史。话剧舞台的人物形象不丰富、不生动、不深刻、不复杂，是致命的弊端。在话剧界深刻认同舞台真实不等同于生活真实，深刻认同戏剧、包括话剧本身就是假定性艺术的过程中，应该说已经找到了一条突破传统话剧僵化陈旧模式的有效途径。但破除幻觉真实并不是不需要艺术真实。相反，是为了寻求更加有效的艺术真实。我们充分承认舞台艺术的“假定性”。但在一出具体的话剧演出中，建立舞台相对独立和封闭的运行体制，也就是建立相对独立的舞台真实。如果随意破坏话剧舞台的真实性，随意拆解话剧内容的完整性，使观众丧失对舞台真实的信任，那话剧特有的艺术魅力和境界就会受到极大的伤害，这也是不言而喻的。早在 20 世纪 50 年代，著名导演焦菊隐在探索话剧的民族化出路时，就高度重视学习戏曲的虚拟和假定手法。他说，“戏曲给我思想上引了路，帮助我理解和体会了一些斯氏所阐明的形体动作和内心动作的有机的一致性。符合于规定情境、符合于人物性格、合理的、合逻辑的形体动作，能诱导正确的内心动作。”著名导演徐晓钟在《在兼容与结合中嬗变——话剧〈桑树坪纪事〉实验报告》一文中指出，“与情理结合的追求相适应，在对待舞台幻觉问题上，我基本上是让破除现实幻觉与创造现实幻觉两种原则相结合，两种手法相交替。”他的经验，值得认真借鉴。

## 二、如何保证人物对话机制在话剧中的主导地位？

话剧的基本艺术特质和美学特征，是以语言的音响形象为媒介，直接诉诸观众听觉的综合艺术，是以人物对话推进剧情的舞台方式。对话是话剧的基本载体，台词是对话的物质基础。西方圣哲亚里士多德在研究戏剧发展规律时就发现，“悲剧家埃斯库罗斯首先把演员的数目由一个增至两个，并削减了合唱队，使对话成为悲剧的主要部分。”事实说明，西方话剧的原始发展形态，就是逐渐剥离陈述故事的歌队，而增加情节演员。由歌队叙述故事转变为演员摹仿故事，这是一个历史性的转折。从话剧萌芽时期“文明戏”只有剧情的幕表，演员台上随意编纂、脱口而出的台词，到严格按舞台规范组织对话，是一个历史性的进步。早期话剧借鉴欧洲情节剧的构剧方法，利用屏风、厢壁、契约、债单、密函、手枪、毒药等组织情节，过多表现血缘纠葛、命运错位、男女私情、富贵无常等戏剧冲突。手法上也多运用偷听、偷看、打听消息、丢失信件等技巧逐步暴露剧情，对话和台词始终没有承载戏剧秘密和暗示情节走向。从欧阳予倩、田汉、洪深、陈大悲、丁西林、郭沫若等剧作家开始，逐步改变完全移植改编欧洲话剧的舞台面貌，开始了本土化话剧创作。通过人物对话来结构情节网络，把最重要和最核心的戏剧内容“埋藏”在台词当中，逐渐形成台词对剧情的辐射、伏笔和暗示作用。从动作敷衍情节逐步到对话结构情节，从减少动作场面逐步到增加对话场面，从动作牵引对话逐步到对话牵引动作。加上推崇戈登·克雷生活化、自然化的舞台设计原则，戏剧场面更加逼近现实，使人物之间通过对话支撑场面成为可能。黑格尔说，西方戏剧在发展过程中，“全面运用的戏剧形式是对话。只有通过对话，剧中人物才能互相传达自己的性格和目的，既谈到各自的特殊情况，也谈到各自的情致，所依据的实体性因素。这种针锋相对的斗争，促使实际行动向前发展。”近百年来，我国话剧基本承袭了西方话剧的演剧格局，主要依靠人物对话来组织戏剧冲突。人物性格主要是由语言来塑造，并出现了《雷雨》、《日出》、《上海屋檐下》、《风雪夜归人》、《蔡文姬》、《茶馆》、《天下第一楼》等大批经典剧作。20世纪80年代以来，不少话剧家不满意话剧这种单纯对话的舞台运作方式，认为缺少变化的话剧表演显得单调沉闷。他们从戏剧本体论上反思话剧发展的某些弊端。高行健就强调，“戏剧是一种综合的表演艺术，歌、舞、哑剧、武术、面具、魔术、木偶、杂技都可以熔于一炉，而不只是单纯的说话艺

术。”他的剧作《车站》，剧中一个相当关键的人物，就被安排为“沉默的人”。高行健这种对话剧有意无意的“失语”，深层次流露了他对传统话剧观念的反叛和革新。从近二十年话剧探索的历史来看，人们对话剧概念的认识更加丰富完整，纠正了以前片面地、单向度地理解话剧的偏颇。特别是话剧与戏曲的融会贯通，形成了当今话剧改革与发展的主潮。话剧家们越来越热衷于在剧情中使用歌舞、音乐、武打、面具、木偶、杂技等方法，甚至舞台的灯光、道具、造型、舞美都追求与过去不相同的效果，成为一种有独立表情达意功能的舞台符号。话剧表演的时空感、立体感很强，舞台语汇十分丰富。但是，如此驳杂的舞台语汇，却大大冲击了作为话剧艺术主要特征的人物对话关系。因为话剧是用语言组织情节网络，用对话推进情节发展。话剧就是要寻求诸多人物对话的特殊机制，形成完整统一的对话流程。像英国戏剧理论家威廉·阿契尔所说，“每一句对话，如果真正是戏剧性的，就必须对个别人物命运的过去、现状和前景表示某种态度。而糟糕的对话是，在其中我们感觉不到它们和个别人物命运的联系。”正因为现在许多话剧都不注意用台词去生成戏剧矛盾和人物冲突，使话剧的对话机制逐渐松弛。流贯的对话关系被淹没在五花八门的戏剧技巧之中，严重减弱了台词对剧情的传导作用，降低了台词对人物关系的制约程度，使剧中人物萍水相逢，但不凑在一处；互为宾主，但心灵无法沟通。台词对剧情的暗示作用、伏笔作用、导引作用降到了最低点。

从某种角度上说，话剧的艺术深度体现在台词水平上，特别是潜台词。传神、到位的台词，是从现实生活中高度提炼和概括出来、最富诗意、最富个性特征的语言。它意在言外，兴味无穷，充分延展、启发了戏剧的诗意空间，使戏剧韵味极其绵长、舒展。我们至今仍然回味那些经典话剧台词，甚至人物在舞台上的一声叹息、一句惊讶，都暗示着剧情和人物关系的微妙变化，驱使着戏剧矛盾的纵深发展。但话剧在任何时候都不像今天这样不重视台词。话剧家们不肯下功夫去揣摩、推敲台词，而是千方百计使用诸如形体语言、舞蹈语言、音乐语言、故事语言，甚至场外解说、独白去填充话剧舞台。在话剧的转换过程中，我们真不知道该如何处理台词与其他舞台语汇的关系。如果忽视台词，还叫话剧吗？

### 三、如何通过改造和转换建立起话剧的民族演剧体系？

中国话剧近百年的历史，实际上是不断探索民族演剧体系的艰难过程。建立富有中国特色的民族演剧体系，是几代话剧人梦寐以求的追求。中国的话剧是一百多年前留日学生受到日本新派剧的演剧启迪而萌生的。20 世纪 20 年代初，从国外考察或专攻戏剧回来的宋春舫、汪优游、蒲伯英、陈大悲、洪深等人，就希望尽快把欧洲话剧成功移植到中国舞台，变成本民族的舞台艺术。特别是 1920 年汪仲贤在上海“新舞台”公演萧伯纳的《华伦夫人的职业》失败后，引起话剧先驱者的痛苦反思。1924 年，洪深汲取汪仲贤失败的教训，把王尔德的《温德米尔夫人的扇子》进行包括人物姓名、地点、剧情完全中国化的改革，同样在上海公演，获得巨大成功。后来，余上沅在北京提倡“国剧运动”，欧阳予倩在广东组织话剧实验，熊佛西在河北定县搞农民演剧实验，都试图把话剧变成本民族的舞台艺术。特别是斯坦尼体系给中国话剧发展留下了极为重要和深刻的影响。1956 年前后，中国话剧界明确提出建立自己的民族演剧体系。在“体系”指导下，孙维世导演《钢铁是怎样炼成的》、《万尼亚舅舅》、杨村彬导演《枯木逢春》、焦菊隐导演《虎符》、《蔡文姬》，后来，欧阳予倩导演《桃花扇》、金山导演《红色风暴》、吴雪导演《降龙伏虎》、蔡松龄导演《红旗谱》、夏淳导演《风雪夜归人》、朱端钧导演《关汉卿》获得巨大成功。特别是焦菊隐领衔的北京人艺，在话剧的故乡欧洲巡演老舍的《茶馆》，轰动一时，说明中国话剧的民族演剧体系的巨大成就，得到了世界的认同。此间的宝贵经验，应积淀为民族话剧的珍贵财富。1980 年，上海的马中骏、贾鸿源、瞿新华创作了小戏《屋外有热流》，一个因公牺牲的知青的亡灵出现在舞台上，现实和“冥界”两个时空第一次在话剧舞台交叉，话剧从“四堵墙”内“跳”了出来。此后《绝对信号》、《车站》问世，富有创意地运用了非语言媒介在内的多种舞台手段，形成多声部的复调话剧，使人们相信：话剧可以不单纯依靠说话演戏了。后来，《十五桩离婚案的调查剖析》、《一个生者对死者的访问》人物当众换装、角色变来变去；时空亦真亦幻、舞台摇曳多姿。特别是 1983 年徐晓钟在中央戏剧学院，以新的演剧风格排演易卜生带有浓郁诗情、象征和荒诞色彩的《培尔金特》，似乎表明话剧界的觉醒：

易卜生的剧作，也可以用另一种舞台风格去诠释。其实，当中国话剧因为独尊斯坦尼体系而渐趋衰微时，西方的布莱希特、梅耶荷德、格罗托夫斯基、阿尔托却从东方戏剧、包括中国戏曲中汲取营养。由于话剧的表演机制是按情节要求，设计相对固定的布景装置，不像戏曲那样由“一桌二椅”构成基本的表演背景，同时由演员带出具体情节环境，这就使得话剧的表演要再现生活真实，接近或摹拟生活的原生态，说话和动作都不能有太强的装饰性、虚拟性和程式性。著名戏剧大师焦菊隐在比较京剧和话剧两大表演体系的不同时，说过一句很形象的话：“京剧是表演里面出布景，话剧是布景里面出表演。”可见话剧的布景是努力模拟自然环境，灯光道具也是布景装置的重要组成部分。演员在这个“真实”的环境中表演，就是最大限度地还原生活本身。尽管也是对现实生活的高度提炼和概括，但也只能生活化而不能歌舞化，表演节奏也应该基本和生活同步。而戏曲是在假定性前提下，以虚拟、象征的程式化表演，将舞台动作赋予独特的美学内涵。80年代以来，人们同样不满意话剧的表演混淆了艺术真实与生活真实的界限。表演过于接近生活，有时显得琐屑、随意。缺乏对艺术的提炼与升华，流于自然主义倾向。缺乏鲜明个性，观赏性不强。人们同样又联想到戏曲的表演特征。由于舞台风貌极具歌舞性、虚拟性、程式性、综合性，能够全方位地满足观众的视听享受，非常值得话剧学习。于是，移植戏曲的表演方法给话剧，也成为一种趋势。徐晓钟导演《桑树坪纪事》、《麦克白》、林兆华导演《车站》、《野人》、《狗儿爷涅槃》、胡伟民导演《秦王李世民》、《红房间、白房间、黑房间》，都趋向写意的、非幻觉的流动时空的舞台效果。前几年，曹路生编剧、陈明正导演的话剧《庄周戏妻》、田沁鑫改编萧红的《生死场》，舞台空间随着演员戏剧动作的流转，不留痕迹的变换，充分体现了古典戏曲的圆融虚幻之美，是话剧探索的重要成果。纵观近二十多年的话剧表演改革，突出地感觉到有这样三个特点：一是表演的装饰性强。特别是在摹拟生活中某些极端化动作时，话剧舞台是无法实现与生活同步的，那只能充分运用演员与道具、灯光、音响相配合的装饰性动作。二是动作的程式性强。由于在话剧中，导演已经热衷于使用音乐伴奏，迫使很多演员不由自主地模仿戏曲中的“起霸”、“走边”、“水袖”、“开门”等程式性动作，动作招式不得不作适当讲究。特别是话剧正不断地被其他艺术手段所嫁



接，诞生了诸如“音乐话剧”、“摇滚话剧”、“史诗话剧”等，演员充分借鉴音乐、歌舞、朗诵等技巧，拓宽了话剧的表演渠道。扮相、造型、动作越来越趋于规范化，甚至有些话剧的对话，也开始讲究声腔语调，少数吐字也跟京剧等戏曲接轨。三是表演的综合性强。改变话剧单纯用语言和形体动作表演的方式，充分借鉴各种姐妹艺术的表演技巧。有的甚至借用戏曲中的一些高难度绝活，包括武打，以及对一些器械的运用等，迫使演员去学习其他艺术形式的基本功，充分挖掘演员的表演潜能，使话剧舞台也追求声光电化、文武兼备的表演体制。

但现在不得不提醒话剧的是，话剧的基本表演渠道仍然是动作配合的对话表演。话剧演员的基本功依然是台词的表演水平。我们十分怀念过去那些著名话剧表演艺术家的表演，诸如于是之、李默然、英若诚、蓝天野、朱琳等。他们对台词的理解与表达可谓是到了炉火纯青、出神入化的地步。咬字的清晰、音质的醇厚、语言的个性化都令人如痴如醉。我们不反对话剧演员充分借鉴、学习其他艺术门类的表演技巧，丰富、改造和转换话剧。但话剧如果抛弃最能体现话剧艺术特质和艺术魅力的台词基本功，或者在台词艺术水平上不能有新的进步和发展，那是不可能完成话剧的现代转换和创新的。只要话剧不消亡，建立富有中国特色的民族演剧体系，依然是话剧界最迫切、也最严峻的课题。